

“Quiero mudar en lloro amargo el canto”. Violencia, decoro y *varietas* en la primera parte de *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla

“Quiero Mudar en Lloro Amargo el Canto”. Violence, Decorum and Varietas in the First Part of *La Araucana* (1569) by Alonso de Ercilla

JOAQUÍN ZULETA CARRANDI

Instituto de Literatura

Universidad de los Andes (Chile)

Mons. Álvaro del Portillo 12455. Las Condes, Santiago de Chile. Chile

jzuleta@uandes.cl

Orcid ID 0000-0002-2770-0512

RECIBIDO: 19 DE FEBRERO DE 2018

ACEPTADO: 10 DE ENERO DE 2019

Resumen: Mi objetivo es entender el tratamiento de la violencia en *La Araucana*, tomando en cuenta las distintas cargas morales que acompañan la representación de episodios violentos, tales como batallas, duelos y matanzas. A partir de aquí, reviso el concepto de *varietas* vinculado a la tradición clásica y al modelo épico más importante para Alonso de Ercilla, el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto. El cuerpo del artículo consiste en un análisis pormenorizado de la aplicación de la *varietas* en el canto VI de la primera parte del poema (1569), particularmente en su uso de distintos estilos para referir, de acuerdo con el decoro, tanto hechos heroicos como hechos impíos y vergonzosos en la batalla de la cuesta de Andalicán. Las conclusiones nos orientan hacia los objetivos políticos de Ercilla, enmarcados en la justicia que debería imperar de la guerra de conquista, aspecto que vincula al poema con el género de tratado de príncipes. En este punto, me hago cargo de la controversia crítica en torno a “lo escondido” (I, 4) y conecto la propuesta estética de *La Araucana* con las ambiciones personales del joven poeta en su carrera como consejero y diplomático de Felipe II.

Palabras clave: *Araucaniad*. Ercilla. *Varietas*. Violencia. Decoro. Ariosto. Épica. Chile.

Abstract: My objective is to understand the treatment of violence in *La Araucana*, taking into account the different moral burdens that accompanies the representation of violent episodes, such as battles, duels and killings. From here, I review the concept of *varietas* linked to the classical tradition and the most important epic model for Alonso de Ercilla, *Orlando furioso* (1532) by Ludovico Ariosto. The body of the article consists of a detailed analysis of the application of *varietas* in canto VI of the first part of the poem (1569), particularly in its use of different styles to refer, in accordance with decorum, both heroic acts and ungodly and shameful acts in the battle of the slope of Andalicán. The conclusions guide us towards the political objectives of Ercilla, framed in the justice that should prevail in the war of conquest, an aspect that links the poem with the genre of mirrors of princes. At this point, I address the critic controversy surrounding “lo escondido” (I, 4) and connect the aesthetic proposal of *La Araucana* with the personal ambitions of the young poet in his career as a counselor and diplomat of Felipe II.

Keywords: *Araucaniad*. Ercilla. *Varietas*. Violence. Decorum. Ariosto. Epic. Chile.

En la colección permanente del Museo del Hermitage, San Petersburgo, se encuentra un retrato que data de finales del siglo XVI y que supuestamente representa a Alonso de Ercilla y Zúñiga, aunque también podría tratarse de Fernando de Herrera.¹ Un argumento en contra de la identificación de la figura del retrato con el poeta épico está en el grabado que ilustra la primera edición de *La Araucana* (Toribio Medina, ilustración 2), cuyo rostro luce visiblemente distinto al Ercilla del Hermitage. La autoría del retrato también está en discusión: durante muchos años fue atribuido al Greco y están quienes piensan que su autor podría ser Francisco de Ribalta (González Symla 259-60).

Más allá de ambos debates, me interesa el hecho de que la identidad del poeta retratado fue atribuida a Alonso de Ercilla y Zúñiga, autor de *La Araucana*, y de que el retrato fuese considerado digno de la paleta del Greco. El rasgo más importante de esta pintura son sin duda los laureles que luce el afamado, aunque enigmático poeta, que destacan la excelencia de su arte.

La posibilidad de que el poeta representado pueda ser Alonso de Ercilla sitúa al espectador ante una pregunta relevante: ¿merece el autor de *La Araucana* los laureles? En este artículo no pretendo responder a esta pregunta de modo definitivo, pero sí me esforzaré por demostrar que, al menos, Alonso de Ercilla buscó la excelencia en la poesía de acuerdo con los conceptos vigentes en el momento de producción del gran poema de Arauco.

INTRODUCCIÓN

Es bien conocido el hecho de que el modelo principal de *La Araucana* de Alonso de Ercilla es el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. El poeta madrileño rinde homenaje a su maestro en los versos iniciales de *La Araucana*: “No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados”. Se trata de una negación temática llamativa y que sirve para la caracterización de Chile en cuanto espacio de la guerra. Como la crítica ha señalado en varias oportunidades, Ercilla hace aquí una sentida dedicatoria a Ariosto y a la vez un deslinde respecto del tema que cantará; además, indica al lector el género en el cual se ubica el texto: la epopeya renacentista, cuyo modelo es justamente Ariosto (Goic 2008; Avalle-Arce 53-66). De modo que Ercilla renuncia a can-

1. El retrato puede verse en: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/32713/>.

tar al amor; a cambio, su afán será únicamente representar la guerra. Nos enteramos de las razones en este mismo canto: Chile es un espacio bélico por naturaleza; es tal la intensidad y alcance de la guerra, que no queda espacio para nada más: “Venus y Amón aquí no alcanzan parte / solo domina el iracundo Marte” (I, 10).

Respecto de este límite temático, la crítica ha reparado en que, a pesar de lo declarado por Ercilla en la *propositio*, el poeta no renuncia del todo a cantar al amor y en numerosos pasajes va a referir la angustia que le causa no poder componer versos amorosos; de modo que a través de la permanente negación, el tema del amor aparece una y otra vez. Esta constante ha llevado a decir que la estructura básica del texto es amorosa y sobre ella se instala la temática bélica, además de suponer que el poeta viajó a Chile queriendo olvidar un desengaño.² Estamos entonces ante una promesa cumplida a medias: si bien el amor figura siempre al servicio de la guerra, tema preponderante y que atraviesa todas las dimensiones del poema, Ercilla será infiel a su compromiso de no entremezclar materias. Tal como señaló Chevalier (150-51), los primeros versos de *La Araucana* son una alusión a la variedad en el asunto del poema de Ariosto, considerado el gran poema épico moderno, ejercicio de amplitud temática al que Ercilla dice renunciar. En este sentido, creo que el amor erótico actúa como marco del tema de la guerra: en el momento en que Ercilla se apresta a cantar la belleza de doña María de Bazán, futura esposa del poeta, se ve obligado a despertar y tomar las armas porque los araucanos están invadiendo el fuerte, gesto irónico de un escritor que no logra “mudar el estilo” aunque ceda a la tentación y lo intente (XVIII, 72-75).

En otros momentos, y de esto sí podemos estar seguros, Ercilla compone versos amorosos con el objetivo de retratar los estragos causados por la guerra. Es el caso de los episodios en que aparecen mujeres araucanas como Tégualda, Guacolda o Lauca. El poeta introduce tópicos de la poesía petrarquista, tales como la llaga de amor, con el fin de lucir su pluma e iluminar una dimensión trágica del conflicto: las mujeres y las familias de los guerreros araucanos lamentan las pérdidas humanas y maldicen la interminable guerra de Arauco, aspectos que ha estudiado Lía Schwartz en su conocido artículo sobre las mujeres de *La Araucana*.

2. Idea que argumenta y desarrolla Toribio Medina (22-25) y Coddou matiza bastante. A partir de aquí, el historiador Jocelyn-Holt elabora una idea sobre el mito fundante de Chile, en el que conviven la guerra y el amor (338-53).

Aceptada esta demarcación, donde la guerra funciona como tema preponderante y totalizador, me interesa señalar las distintas valoraciones de la violencia que plantea Ercilla a lo largo del poema. Una mirada cuidadosa notará que existe un enorme contraste en la representación de episodios de acción guerrera, cuya violencia puede ser o no censurada por el poeta desde un punto de vista moral. Concretamente, hay imágenes en las que Ercilla quiere despertar la admiración del lector ante la habilidad con que es capaz de representar estéticamente una situación de tintes macabros:

Del rigor de las armas homicidas
los templados arneses reteñían
y las vivas entrañas escondidas
con carniceros golpes descubrían
cabezas de los cuerpos divididas
que aún el vital espíritu tenían
por el sangriento campo iban rodando
vuelos los ojos, ya paladeando. (III, 31)

Esta octava, que pertenece al enfrentamiento de Pedro de Valdivia con los araucanos en Tucapel, promueve una violencia estética que debería excitar el sentimiento morboso del lector y satisfacer sus expectativas por episodios violentos propios del género épico. La crítica atribuye esta característica del texto a la lectura que Ercilla hizo de *La Farsalia* de Lucano (Lerner 22; Dieter; Quint 131-209). Más allá del grado de influencia sobre Ercilla, nos encontramos frente a una violencia en buena medida celebratoria, que no contiene una carga moral negativa: las cabezas rodando por el campo están desprovistas de identidad; son guerreros araucanos indiferenciados en el fragor de la batalla. El punto de atención está puesto en la destreza del poeta para generar estas imágenes sangrientas y dinámicas que deben despertar la admiración o suspensión en el lector. Probablemente, los momentos de mayor elaboración estética de la violencia se hallan en los duelos: Andrea y Rengo (canto XV); Rengo y Tucapel (cantos XXIX y XXX).

Sin embargo, contamos también con otro tipo de descripciones violentas a lo largo del poema: aquellas que quieren provocar en el lector una sanción moral, generalmente mediante el movimiento de los afectos ligados a la compasión y la indignación. La siguiente octava se refiere al final de la batalla de Millarapué, cuando los españoles vencedores persiguen a los vencidos y perpetran una matanza:

Así el entendimiento y pluma mía,
 aunque usada al destrozo de la guerra,
 huye del gran estrago que este día
 hubo en los defensores de su tierra.
 La sangre, que en arroyos ya corría
 por las abiertas grietas de la sierra,
 las lástimas, las voces y gemidos
 de los míseros bárbaros rendidos. (xxv, 8)

Por supuesto que aquí la violencia estética y autocelebratoria es sustituida por una recriminación a los conquistadores, quienes no están dispuestos a respetar las convenciones humanitarias de la guerra: en lugar de tomar prisioneros y conservar la vida de los súbditos rebeldes, deciden matar a todos los indios vencidos. La intención patética del autor se evidencia a partir de la imagen tópica de los arroyos de sangre y de los tristes gemidos, puestos allí para conmover al lector. Además, el gesto metapoético de Ercilla –la pluma que huye de ese terrible episodio– es elocuente en la condena los hechos.

Pues bien, las preguntas que surgen a continuación son las siguientes: ¿cómo podemos entender los distintos valores de la violencia en *La Araucana*? ¿Cuándo la violencia puede resultar moralmente inaceptable y debe despertar la compasión del lector? Y todavía más importante: ¿bajo qué formas o conceptos coexisten e interactúan en el texto estos distintos tipos y valoraciones sobre la violencia?

Para responder a estas preguntas adecuadamente será necesario introducir dos términos fundamentales en el programa narrativo del poeta y su realización en *La Araucana*. Me refiero a *varietas* y *decoro*.

VARIETAS

Ercilla dedicó al menos treinta años a la redacción de *La Araucana*. Sabemos que permanece poco más de un año y medio en Chile, con el gobernador García Hurtado de Mendoza, entre los años 1557 y 1558; vuelve a España en 1563 y publica la primera parte del poema en 1569; la segunda en 1578 y la tercera en 1589 (Toribio Medina). Las tres partes del poema, dividido en 37 cantos, están dedicadas a Felipe II, destinatario que es actualizado constantemente en el texto (Lerner 36; Promis).

En su momento, se trató de un poema célebre a juzgar por el número de ediciones: se cuentan 18 desde 1569 hasta 1632, tanto en España como en

Europa (Pierce 267, 327-62; Aquila 389-91; Centro Virtual Cervantes). Además, los romances que se hicieron a partir del poema reflejan el gusto y la estima que despertó en los lectores (Lerzundi). Por otra parte, el texto inaugura un género: la epopeya araucana, que gozó de buena salud durante el siglo XVII y, en un sentido más amplio, representa el origen de la literatura de tema araucano, en la que se cuentan también piezas dramáticas (Mata; Faúndez). Además, podemos inferir que la afición del público lector por *La Araucana* generó la redacción de una cuarta y quinta parte, escritas por el poeta Diego de Santisteban. Definitivamente, Ercilla inaugura una tendencia que conecta las conquistas americanas con los modelos literarios clásicos, particularmente de la épica (Huidobro; Urbina).

Si bien la literatura de Indias resultaba novedosa y atractiva para un lector europeo del XVI, Ercilla se enfrentó a una dificultad de la que estuvo consciente desde el principio de su empresa: el riesgo de aburrir a sus lectores con el tema de la guerra, pues su compromiso con la verdad histórica podía resultar pesado (Goic 2008; Lerner 20; Castro de Castro 110), como él mismo declara en varios pasajes del poema y con particular gravedad en el prólogo de la segunda parte:

es materia áspera y de poca variedad, pues que desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y [el lector] ha de haber de caminar siempre con el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, pareceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así, temeroso desto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes; pero acordé de no mudar estilo.

Parte de la crítica toma en serio estas declaraciones, afirmando incluso que el poema es una gran monofonía: “Hasta el tono es uniforme y constante en lo que respecta a la creación verbal o conceptual” (Pierce 268). Sin embargo, como pretendo demostrar aquí, estas declaraciones del poeta distan mucho de ser sinceras; estamos ante una nueva actualización del tópico de la falsa modestia según corresponde a la convención de un prólogo. Ercilla, al enfrentarse a la materia de la guerra en Chile, decide acudir a las herramientas que le confiere el género de la epopeya renacentista. El recurso elegido es aquel que la tradición conoce como *varietas*; modelo estético ampliamente usado por Ariosto y ya señalado como propio de Ercilla por Maxime Chevalier (150-51), Cedomil Goic (2007, párrafo 34) y David Castro de Castro.

El concepto de *varietas* se inserta en el contexto general de la cultura de los siglos XV, XVI y XVII, en el cual influye la noción moderna de la amplitud y

mutabilidad del mundo. Se trata, por tanto, de una idea estética que intenta dar cuenta de este universo cambiante y novedoso. Así, la cultura del Humanismo acepta el concepto de *varietas* en las múltiples manifestaciones de las artes y las ciencias, como da cuenta el volumen colectivo *La varietas à la Renaissance*, en el que se recoge la influencia del concepto en la filología, la literatura, la filosofía, la teología, la arquitectura y la música europea. En efecto, la *varietas* excede el ámbito propiamente literario y se erige como un ideal estético transversal durante el Renacimiento (Courcelles).

Por otro lado, sabemos que el concepto de *varietas* tiene su fundamento en la literatura clásica, y abarca un alto número de posibilidades de realización. De hecho, su significado no se mantuvo inalterable a través del tiempo: aglutinación de elementos diversos en una misma obra, combinación de estilos, mudanza de los tiempos y circunstancias en un personaje, etc.³ Una constante en casi todas estas realizaciones es que la *varietas* pretende producir el deleite del lector y, a su vez, evitar a toda costa la *sacietas* o fastidio, defecto que Ercilla se achaca con cierto cinismo en el prólogo de la segunda parte de *La Araucana*. Según dicta la tradición: *varietas delectat*.⁴

La *varietas*, como concepto, fue sistematizada por la retórica clásica, particularmente en el ámbito de la oratoria, pero con aplicaciones en la poesía, la cocina, la pintura y la música. Quintiliano, alude a ella en el noveno libro de las *Instituciones oratorias*, en el apartado sobre la composición, donde presenta la variedad como un valor del discurso y recomienda su uso en las figuras, aunque sin caer en excesos. Quintiliano acude a la metáfora culinaria de las especias que añaden sabor a la comida (9.3.4 y 27). Esta relación cercana entre *varietas* y *sacietas* había sido advertida ya por Cicerón en *El orador*: si bien el discurso debe mantener la atención del auditorio, es muy importante que deleite sin hartazgo y para eso hace falta distribuir las figuras adecuadamente a lo largo del discurso porque los placeres intensos se acercan peligrosamente al fastidio. Cicerón hace comparaciones con distintas manifestaciones artísticas: una pintura colorida deleita, pero el excesivo despliegue de colores puede aburrir, al igual que una interpretación musical con demasiados falsetes (2002, 3.96-100).⁵

3. Esta última definición corresponde a Cicerón (1678, v, 12, 4-5).

4. Fitzgerald dedica un epígrafe a esta función de la *varietas*: "Variety's Context: 3. Variety, Pleasure and Aesthetics".

5. Pietro Bembo también considera la *varietas* exclusivamente en contraposición al tedio o *sacietas* (2.18); lo mismo Lausberg (§ 257). Sobre la relación de *varietas* y *sacietas*, ver Fitzgerald (epígrafe "*Varietas complements Copia* by obviating *Sacietas*").

Otro de los riesgos del uso de la *varietas* fue representado por Horacio en los famosos versos de su *Arte poética* (29-31), cuando señala los torcidos resultados de la mayor parte de los poetas al procurar escribir de forma adecuada: “El que ansía dar a una obra una variedad prodigiosa, pinta un delfín en los bosques y un jabalí en las olas. El escapar del defecto, al vicio conduce si se carece de arte”.

Como podemos ver, si bien estamos ante un concepto que goza de aceptación en el mundo latino, los poetas y oradores están muy conscientes de sus riesgos: el exceso de *varietas* podía conducir al tedio, justamente aquello que busca evitar, pero también a la extravagancia e incluso a la monstruosidad.⁶

Respecto de la *varietas* en el género épico, Aristóteles propone, en la *Poética*, a Homero como modelo indiscutible y sostiene que los episodios afines a la acción central contribuyen a recrear al oyente y enriquecer la narración. De esa forma se evita la *sacietas*, a la cual está más expuesto al género trágico por no contar con el recurso de la digresión (1459b).

Virgilio ha sido señalado como paradigma de la *varietas* y el modelo a seguir durante el Renacimiento. Los comentaristas de los siglos XV y XVI alabaron sobre todo su manejo de múltiples estilos y la erudición del poeta épico. El vínculo entre estos dos elementos, siguiendo a Wilson-Okamura, sería justamente la *varietas*, pues Virgilio se esfuerza por recrear en su obra, con total cabalidad, la enorme diversidad del mundo, del saber y la experiencia humana; a la vez que logra representar este contenido con una perfección formal en el plano elocutivo (capítulo “Listing Variety”).⁷

El concepto de *varietas* hace su camino desde la Antigüedad hasta el Renacimiento a través de una revaloración de esta idea estética en disciplinas artísticas como la música y la poesía, según ha estudiado Alexia Luko. Tanto el

6. Lo monstruoso aparece en los primeros versos del *Arte poética* de Horacio: “Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un caballo y ponerle las plumas diversas a un amasijo de miembros de vario acarreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba una hermosa mujer, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos, la risa?” (1-5). Ver el comentario de Fitzgerald al *Arte poética* de Horacio en el epígrafe “Horace, poet of *varietas*”.

7. Castro de Castro interpreta los juegos atléticos del canto x de *La Araucana* como un signo de virgilianismo orientado precisamente por la aspiración del ideal estético de la *varietas*: “La presencia de un motivo de la épica clásica como el de los juegos atléticos, convenientemente adaptado y modulado (o combinado con el material anterior, como en el libro II) serviría para divertir al público (y autor), sin introducir elementos en exceso discordantes y, a la par, permitiría ajustarse a las convenciones de la épica de raigambre clásica y, en concreto, a la exigencia de la *varietas*” (111). Esta sería, como mencioné, otra de las posibilidades de realización de la *varietas*, entendida ahora como aglutinación de distintos episodios.

pintor Leon Battista Alberti como el músico Tinctoris, ambos del siglo xv, toman su inspiración de las retóricas antiguas con la idea de dotar a sus respectivas creaciones de un recurso particularmente atractivo por su aspiración a romper la monotonía de la obra. Alberti, en *De pictura*, relaciona la *varietas* con la abundancia de posturas corporales y colores; por su parte, Tinctoris trabaja el concepto en las posibilidades del contrapunto musical.⁸

Dos comentaristas relevantes de la *varietas* en el Renacimiento son Erasmo y Pietro Bembo. En *De copia verborum ac rerum*, publicado en París en 1512 y que gozó de muchas reediciones, Erasmo se dedica al tema de la abundancia de ideas y palabras con el fin de que los jóvenes pudiesen aprender y ejercitarse en el arte de la elocución. Allí el autor hace un sentido elogio de la variación, que habría sido practicada por Homero, Apuleyo, Virgilio, Cicerón, Quintiliano, entre otros ilustres escritores. Erasmo otorga una clave para que la comunicación resulte efectiva: la misma idea debe ser representada de muchas formas distintas para lograr persuadir a los oyentes, siempre prontos a dejarse llevar por el tedio: el orador debe “expresar la misma idea con más variantes que las que se dice que conoció Proteo en sus transformaciones” (64). Tenemos entonces una relación de dependencia entre la abundancia de ideas y la *varietas*, vínculo que ya había sido propuesto por Cicerón (Fitzgerald, epígrafe “Variety’s Contexts 2: Variety and Rhetoric”).

Pietro Bembo, en *Prose della volgar lingua* –publicado en Venecia en 1525–, propone que el arte supremo de la escritura consta de la presencia y equilibrio de dos elementos básicos: la gravedad y la dulzura. Dice además que las condiciones para alcanzar este ideal son tres: el sonido, el número y la variación (II, 9), cuyo objetivo único es rehuir la saciedad. Bembo reconoce que si bien hay aspectos en los que no se puede variar, como en los metros de algunas estrofas versales –los tercetos de Dante– “estas cosas son, sin embargo, pocas; porque todas las que se pueden y deben variar son infinitas” (II, 18). Estamos ante una afirmación significativa porque reconoce que la *varietas* puede funcionar en muchos niveles de un texto literario.

8. Luko sostiene que ambos artistas, al compartir las fuentes, llegan a las mismas conclusiones cuando deben enfrentar el proceso de composición: hay dos niveles básicos en el estilo retórico de la *varietas*; el primero es la variedad de ideas (*res*) y el segundo es la variedad de expresión (*verba*). El primer nivel se relaciona con el contenido y el segundo con el modo y estilo en que estas ideas se comunican (130). Por su parte, Mary J. Carruthers se refiere a cómo la noción de *varietas* fue alterándose a través del milenio medieval y revisa sus significados en la arquitectura, en la meditación monástica y en el género de los sermones.

El prosista ejemplar en la variación, según Bembo, es Boccaccio, que escribió muchos proemios y cierres, con una variación capaz de deleitar a los oyentes. El mayor poeta de la variación sería Petrarca: compuso un alto número de canciones y poemas sobre un mismo tema y nunca llega a cansar porque varió de todas las maneras posibles, logrando siempre avivar el deseo del lector por su poesía amorosa.⁹

A partir de la lectura del artículo de Daniel Javitch, “The Poetics of *Variatio* in *Orlando Furioso*”, considero que resulta funcional definir *varietas* como la capacidad que tiene el poeta de ofrecer una variación en torno a un determinado tema; consiste en tratar un mismo asunto de muchas formas distintas, destreza señalada por Erasmo y que gozaba de prestigio antes de la obsesión por la originalidad que surge durante el Romanticismo.¹⁰ Se trataría del tipo de *varietas* que Quintiliano define como *diversitas coniuncta*.¹¹ En el caso del *Orlando Furioso*, Javitch muestra las muchas maneras en que el autor retrata la infidelidad de hombres y mujeres cuando se transforman en objeto de deseo de otro personaje. El momento central es el enamoramiento de Angélica del soldado Medoro, episodio del que deriva la locura de Orlando, pero la lista es larga. Javitch interpreta este acercamiento al fenómeno, por parte de Ariosto, como la voluntad de representar las muchas formas en que la infidelidad puede ocurrir en lugar de entregar un simple mensaje moral. Al mismo tiempo, Ariosto pretende dar cuenta de la complejidad y mutabilidad del mundo y los afectos (2005, 14).

En el Renacimiento, la *varietas* se instala ya como programa en el caso de la epopeya renacentista. Según indica Marina Beer, el *romanzo* es un género profundamente híbrido que usa el marco del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo para hacernos entrar en otros géneros, diferentes entre sí, pero todos pertenecientes a la cultura cortesana (155). Justamente en este ámbito se

9. El mismo Petrarca asume esta condición de su obra en el primer soneto del *Cancionero*: “del vario estilo con que me he dolido/ cuando a esperanzas vanas me entregaba”.

10. Javitch presenta dos formas básicas de la *varietas* en Ariosto: por una parte, la recreación que hace el autor de un episodio ya existente, bien en su poema (duplicación) o en obras de autores antiguos (imitación); la segunda forma de *varietas* es justamente la que considero pertinente para el caso de *La Araucana*: variaciones en torno a un mismo tema.

11. Fitzgerald da cuenta de los dos tipos de *varietas* que propone Quintiliano, a partir de una interpretación de Cicerón y un fragmento de las *Geórgicas* de Virgilio: *diversitas coniuncta* y *diversitas dissipata*. La primera sería una variación en torno al mismo tema y la segunda una variación no sistemática, una aglutinación de distintos elementos que no aparecen vinculados por un tema específico (epígrafe “Variety and Theodicy”). Por otro lado, el uso del término *variatio*, en el contexto posclásico, es mucho más específico y se refiere a la variación de una frase, a la construcción de unidades paralelas como en el caso del quiasmo (Fitzgerald, “Tedious Variety”).

desenvuelve Alonso de Ercilla, “gentilhombre de su majestad” (Toribio Medina IV, 25) quien va a encarnar el ideal caballeresco de las armas y las letras.

Por otro lado, según ha estudiado Javitch, el público lector del Renacimiento está preparado para entender y disfrutar la *varietas* en una obra literaria (2005, 2-5). El motivo de esta habilidad lectora se debía a la formación de un estudiante renacentista, en la que buena parte de los ejercicios de escritura consistía en el dominio de técnicas de reformulación de piezas literarias. De esta forma, un estudiante podía aprender, por ejemplo, a versificar una prosa, a glosar un poema o parafrasearlo con el fin de adquirir herramientas para una correcta elocución, cuyo objetivo era lograr una expresión rica, variada y que lograra aprovechar todos los recursos del idioma, según instruye Erasmo en varios de sus libros y mucho antes Quintiliano.

Si tomamos en cuenta esta situación, entendemos que la clave de la *varietas* en el *Orlando furioso*, *La Araucana* o tantos otros libros del XVI pueda pasar desapercibida en un lector contemporáneo. Sin embargo, formaba parte del horizonte cultural del público del Renacimiento con cierta formación humanista o sin ella, porque encontraremos este mismo principio, por ejemplo, en el teatro de la Comedia Nueva.¹² En definitiva, la *varietas* obedece a una intención deliberada de los autores renacentistas en el uso de un recurso familiar y perfectamente comprensible por el público.

Pues bien, la estrategia que elige Ercilla para superar el escollo de la monotonía que podía imponer la verdad histórica es precisamente la *varietas*, un concepto que, como hemos visto, goza de unánime prestigio y aceptación en el Renacimiento. Esto le permitirá abordar las distintas dimensiones de la guerra en Chile y mostrar no solo aspectos heroicos de olvidados conquistadores españoles, según dice en el prólogo de la primera parte, sino también exhibir ante el rey y los lectores aspectos de la guerra bastante menos gratos a la mentalidad europea: los abusos cometidos por españoles y araucanos en los bordes del imperio; y la falta de humanidad y clemencia de la guerra de Arauco.¹³

12. Así lo declara Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* para justificar la mezcla de elementos cómicos y trágicos en una misma comedia: “Buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variedad tiene belleza” (vv. 179-80). Esta comparación entre variedad y naturaleza es tópica en el Renacimiento, según señala Felipe Pedraza en su edición del *Arte nuevo* (315-18).

13. Para el caso indiano, resulta pertinente el artículo de Sonia Rose, donde la estudiosa demuestra que la *varietas* alimenta el concepto de conocimiento propugnado por el autor, que propone una visión plural del universo, y donde el espacio y la historia de Indias debía ocupar un papel relevante dentro del imaginario europeo. En definitiva, por medio de la *varietas*, Cabello de Valboa conseguiría integrar la historia de los incas en el caudal de la historia occidental.

ESTILO Y DECORO

La definición de decoro que me interesa es la que corresponde al ámbito de la retórica y tiene que ver con la adecuación del discurso a la materia que le ocupa; concretamente, hablamos de la voluntad –y habilidad– del poeta para proponer un estilo acorde al asunto que relata.¹⁴

Sabemos que la tradición clásica –particularmente Cicerón– propuso tres estilos: alto, medio y bajo, los que debían obedecer a la calidad de la materia tratada. Ercilla marca frecuentemente la acción poética de pasar de un estilo a otro. Por ejemplo, en el canto XXXIII de la segunda parte, cuando el poeta va a cantar la batalla de Lepanto, dice:

mas en el bajo tono que ahora llevo
no es bien que de tan grande cosa cante
que, cierto, es menester aliento nuevo
lengua más espléndida y voz pujante. (XXXIII, 87)

Esta “lengua más espléndida” no es muy distinta de la que usa Ercilla para cantar los episodios heroicos del resto del poema. Si bien el gesto metapoético funciona como recurso tópico¹⁵ para captar la atención del lector frente a una materia relevante, *La Araucana* no responde al esquema de los tres estilos, sino que –como en muchos casos– obedece a la lógica de la multiplicidad de estilos.¹⁶ Aquí podríamos decir que Ercilla sigue la idea de Quintiliano (*Instituciones oratorias* 12.10.67-68) cuando compara los estilos de la oratoria con los vientos y la música:

en general se acepta que hay cuatro que soplan desde las cuatro partes del mundo, pero encontramos también un gran número de vientos entre estos, llamados por una variedad de nombres y en algunos casos limitados a ciertas regiones, ríos y valles. Lo mismo pasa con la música.

Esta idea fue acogida por los humanistas. En términos de Juan Luis Vives en “Las causas de la corrupción de las artes” (1997, 4.2.7), si bien el estilo debe acompañar al tema tratado, hay muchas gradaciones, tal como en la naturaleza encontraremos un sinfín de colores entre el blanco y el negro e incontables sabores entre el dulce y el amargo.

14. Aristóteles, *Retórica* 1408a. Respecto de la relación entre el concepto de decoro y la teoría de los estilos en el Siglo de Oro, ver Mañero Lozano.

15. López Grigera indica que este tipo de referencia “la encontramos con frecuencia en todos los escritores” del Siglo de Oro (126).

16. En este punto me aparto de Goic, quien sostiene que *La Araucana* pertenece al estilo sublime pero que mezcla con el medio y el bajo (2008, párrafo 34).

Es posible que estas ideas sobre la multiplicidad de estilos hubiesen llegado a oídos del joven Ercilla a partir de las propuestas teóricas del retórico bizantino Hermógenes, que fueron difundidas en Italia a través de Jorge Trebisonda y transmitidas a España a mediados del XVI, pero este viene a ser un punto pantanoso (López Grigera 69-83). Lo más probable es que Ercilla tomara estas ideas directamente de Ludovico Ariosto, como atento y temprano lector, pues sabemos que la primera traducción del *Furioso* al castellano es de 1549, por el soldado Jerónimo de Urrea, quien publica esta edición en Amberes para celebrar la visita de Carlos V. Coincidentemente, el joven Ercilla formaba parte del séquito real, integrado por nobles y escritores, de modo que la traducción de Urrea habría despertado bastante entusiasmo en la corte (Nicolopulos 78-83).¹⁷ En menor medida, también pudo haber influido en este aspecto específico la lectura de Virgilio, traducido al castellano en 1555 por Gregorio Hernández de Velasco.¹⁸ De todas formas, los conceptos de variación y decoro serán desarrollados ampliamente por autores españoles durante el Siglo de Oro, como Garcilaso, el autor de *El Lazarillo*, Quevedo y Cervantes, según ha demostrado López Grigera, para quien el decoro es un punto central del sistema de estilos y la raíz de la multiplicidad, hecho que sorprendió y escandalizó a los estilistas del siglo XX hasta hacerles pensar en casos de doble personalidad cuando detectaban en un mismo escritor dos estilos (25).¹⁹

La combinación de estilos en Ercilla quedará mucho más clara si aplicamos un concepto acuñado por Wilson-Okamura, quien califica la obra de Virgilio como “espectro de estilos” en lugar de la secuencia de estilos o la rueda virgiliana que tradicionalmente se le ha atribuido (epígrafe: “Style and Genre”).²⁰ Esto significa que en la obra de Virgilio conviven muchas materias y estilos de modo armónico, rasgo que se consideró digno de imitar en el Renacimiento. Uno de los máximos herederos de esta tradición sería justamente Ariosto, según una serie de comentaristas entre los que destaca Girolamo Ruscelli (Javitch 1991, 174, n. 25).²¹

17. Respecto de la recepción del *Orlando furioso* en Europa durante el siglo XVI, ver Javitch (1991).

18. Sobre la circulación y traducción de épica culta en España, ver Cebrián.

19. Ver la lectura que propone López Grigera (165-78) de Cervantes a la luz de Hermógenes.

20. Como se sabe, en el Renacimiento se consideraba las *Églogas* un modelo de estilo bajo; las *Geórgicas* de estilo medio y la *Eneida* un ejemplo de estilo alto.

21. Esta capacidad de variar no fue juzgada con benevolencia por todos los lectores. Para Michel de Montaigne, Ariosto, comparado con Virgilio “revolotea y salta de cuento en cuento, como los pajarillos que van de rama en rama, porque no confían en la resistencia de sus alas, avanzando en trayectos cortos, deteniéndose a cada paso porque temen que les falten el aliento y las fuerzas” (II, 10).

La relación entre estilo y *varietas* ha sido varias veces ponderada en la obra de Virgilio. Por ejemplo, Escalígero se refiere a la habilidad del poeta latino para pasar de un estilo a otro (Wilson-Okamura, epígrafe “Listing variety”; Castro de Castro 108).²² Existe además una dependencia entre la *varietas* y la *abundancia*: Quintiliano afirma que la naturaleza no hizo a la elocuencia tan pobre como para que exista solo una manera de decir las cosas (10.5.5), idea que retoma Erasmo en su momento, como ya hemos visto.

Sin duda, la combinación de múltiples estilos fue muy importante en la propuesta estética de Ariosto, quien hace una declaración muy elocuente en el canto VIII del *Orlando furioso*:

Señor, me cumple hacer como el buen músico
que tañe su instrumento melodioso
y varía de cuerdas y de tonos
para que suene el grave o el agudo. (VIII, 29)

Estas palabras articulan dos momentos muy distintos: la alegría de Rinaldo por su exitosa embajada ante el príncipe de Gales y el lamento de Angélica por sus sucesivas desgracias. El canto tiene además un momento cómico por el comportamiento grotesco del ermitaño, quien intenta abusar sexualmente de Angélica pero su impotencia le impide concretar el delito, episodio relatado con sorna por el poeta. De modo que tenemos tres momentos distintos y tres estilos para cada uno: la alegría de Rinaldo, el lamento de Angélica y la comicidad ridícula del ermitaño. Todo es articulado por el virtuoso “músico” Ariosto.

Por supuesto, la integración de los estilos tiene que ver con la capacidad del poeta para incluir varios géneros en la estructura de un mismo poema épico. En este caso, tendremos verso dinámico y triunfal del viaje hecho por Rinaldo a Inglaterra, la elegía de Angélica y, finalmente, la sátira de la inmoralidad y falsa devoción del ermitaño. Para el caso específico de Ercilla, prefiero referirme a interacción de estilos y no de géneros, porque se trata de afloramientos de distintos registros poéticos enlazados de manera fluida y no de fragmentos que pueden ser tratados de manera independiente, como sí podríamos encontrar en el *Orlando furioso* (Ferretti). De todas formas, tanto en

22. Escalígero concebía la épica como el género más universal por ser un espectro de imitaciones; esto significa que contiene muchos asuntos, en comparación con géneros menores como el epigrama y la elegía. Además, en su *Poetices libri septem* dedica un capítulo específico a la *varietas* (III, 28) donde recomienda alterar el orden cronológico de la historia para evitar el tedio (Spies 24).

Ariosto como en Ercilla, la variación de estilos implica siempre la alusión a un género consolidado de la tradición poética y por lo tanto familiar al lector, como puede ser la sátira o la elegía.

Pues bien, *La Araucana* es uno de los primeros ejemplos en lengua castellana de introducir la mezcla o combinación de estilos. Sabemos que esta decisión atentaba contra un tópico de la crítica, tal como ha sido estudiado por Mañero Lozano (381-82), quien lo condensa en la siguiente afirmación de Isidoro de Sevilla (apartado “Sobre la elocución”, II, 16 de las *Etimologías*): “No debe mezclarse lo profano con lo religioso, lo desvergonzado con lo púdico, lo ligero con lo grave, lo frívolo con lo serio, lo ridículo con lo triste”, censura reiterada por Giambattista Giraldis-Cinthio en 1554. Por ejemplo, según recuerda Mañero Lozano, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán fue calificado como una “criatura monstruosa” debido a este mismo aspecto.

En Ercilla veremos entonces las distintas dimensiones de la guerra, algunas heroicas, otras bárbaras, otras cómicas; y varios estilos poéticos que se adecuarán a cada cariz de la poliédrica guerra de Arauco que el poeta tuvo oportunidad de vivir en primera persona. En este aspecto, cómo no, también sigue a su modelo Ludovico Ariosto. En la tradición castellana medieval el mejor ejemplo de *varietas* y mezcla de estilos lo encontramos en *El libro del buen amor*; pero, como sabemos, su publicación data de finales del siglo XVIII y su circulación manuscrita durante el XVI fue más bien escasa. Lo más probable es que el modelo de Virgilio como “espectro de estilos” fuese acogido por Ariosto y desde aquí pasara a *La Araucana* de Alonso de Ercilla, de modo que nos encontraríamos ante una tradición fundada en la lectura sucesiva y atenta de los modelos estilísticos –Ariosto lee a Virgilio y Ercilla lee a Ariosto– y la práctica intensa y continua, a través de varios años, de la escritura épica.²³

Una de las recomendaciones más explícitas que encontramos sobre la *varietas* y estilo está en la *Retórica a Herenio*. Allí el autor reconoce la existencia de los tres estilos clásicos y dice que es muy importante variar con el fin de evitar el aburrimiento, pasando del estilo elevado al medio y del medio al simple y viceversa (16.11). Esta última recomendación la tendremos en cuenta para el caso de *La Araucana*.

23. Esta idea se la debo al profesor Eugenio Refini, quien me sugirió que la diversidad del *Orlando furioso* responde a un concepto de poesía manejado por Ariosto y que se remonta a Boiardo y otros antecesores, pero sobre todo al ejercicio constante e ininterrumpido de la escritura poética.

CANTO VI DE *LA ARAUCANA*

Considero que el canto VI de *La Araucana* puede ser una muestra muy útil para reconstruir el programa estético de Ercilla, al menos en una fase temprana de composición y perfectamente funcional a la primera parte del poema, momento de la narración en que Ercilla todavía no ha llegado a Chile con el gobernador García Hurtado de Mendoza.²⁴ Presento una breve contextualización: después de la muerte de Pedro de Valdivia en Tucapel (canto III), Francisco de Villagra decide hacer una expedición con el fin de reducir y escarmentar a los indios rebeldes. Lo que no sabe es que Lautaro aguarda oculto en la cima de la cuesta de Andalicán, lugar donde se desata una brava batalla en la cual los españoles están en visible desventaja numérica, según se relata en el canto V, que concluye con una arenga militar por parte de Francisco de Villagra ante sus atemorizados compatriotas. Con el fin de dar el ejemplo, el capitán decide romper las filas araucanas con el veloz galope su caballo, pero es derribado y aturrido por los indios, de modo que el canto V finaliza con una clara situación de peligro para Villagra.

A continuación, divido el canto VI de acuerdo con las variaciones estilísticas que propone el poeta:

1) Octavas 1-11. Al ver a su capitán en el suelo y rodeado de enemigos, trece soldados españoles logran entrar en el bando araucano hasta donde yace aturrido Villagra; lo rodean para protegerlo en una lucha heroica y desigual, hasta que finalmente consiguen rescatarlo y llevarlo a salvo hasta las líneas españolas. El relato de Ercilla pondera positivamente el valor guerrero de los españoles. Nos encontramos frente a un estilo heroico que más tarde será calificado por el poeta como *canto*:

Así los enemigos apiñados
 en medio al triste Villagrán tenían
 que por darle la muerte embarazados
 los unos a los otros se impedían.
 Mas los trece españoles esforzados
 rompiendo a la sazón sobrevenían
 de roja y fresca sangre ya cubiertos
 de aquellos que dejaban atrás muertos. (VI, 5)

24. Para un análisis del programa poético de Ercilla, sus variaciones entre las tres partes del poema y el impacto de *Os Lusíadas* de Camoens en la segunda parte de *La Araucana*, ver Nicolopulos.

2) Octavas 12-16. Ante la considerable desigualdad numérica, muchos españoles comienzan a huir corriendo cuesta abajo, mientras unos pocos permanecen firmes luchando. Finalmente, incluso los más valientes deben lanzarse a correr para salvar la vida pues seguir en batalla “fuera locura y no osadía” (VI, 16). Ercilla reprueba explícitamente la debilidad de los españoles que desamparan a sus compañeros.

3) Octavas 17-22. Llegamos aquí al momento más importante del canto VI. Ante la desbandada de los españoles por la cuesta de Andalicán, los araucanos persiguen al bando enemigo pero logran solo alcanzar a los yanaconas o indios de servicio que llevaban los españoles en la marcha. Se trata de mujeres, viejos, niños, “inútil gente, mísera, impedida” (VI, 20) que no tiene armas ni sabría usarlas, y solo queda la opción de suplicar piedad a los araucanos y solicitar auxilio a los españoles, quienes los desamparan. Esta sección comienza con la siguiente declaración del poeta:

Quiero mudar en lloro amargo el canto
que será a la sazón más conveniente
pues me suena en la oreja el triste llanto
del pueblo amigo y género inocente.
No siento el ser vencidos, tanto cuanto
ver pasar las espadas crudamente
por vírgenes, mujeres, servidores
que penetran los cielos sus clamores. (VI, 17)

El gesto metatextual de Ercilla es muy significativo pues orienta la recepción del texto de manera explícita: la batalla no responde ya a un aliento épico. Se acaba el *canto* para dar inicio al *llanto*, línea que tendrá un desarrollo propio a lo largo de la obra y que se proyecta incluso hasta la última octava del poema (XXXVII, 76). De este modo, los actos inhumanos que Ercilla elige representar son expresados a partir de un estilo elegíaco. Según indica la edición de Lerner, el segundo verso original de esta octava era otro. En la edición príncipe, de 1569, decía: “Quiero mudar en lloro amargo el canto / lastimoso y sangriento estrañamente”. Es decir, en su versión original, el poeta reforzó el ámbito de la elegía y de la admiración que debían despertar en el lector los hechos que iba a relatar a continuación. La reescritura del verso privilegia el decoro: Ercilla alude a su capacidad poética para adaptarse a las distintas situaciones de la poliédrica guerra de Arauco: el “lloro amargo” es “más conveniente” a la trágica materia que anuncia.

En las octavas que siguen Ercilla se empeña en transmitir de modo patético la crueldad de la situación; usa la figura de la *evidentia*, en la cual los gritos de los yanaconas y su posición corporal de súplica estimulan de forma convencional la piedad del lector:

Quedan por el camino mil tendidos
los arroyos de sangre el llano riegan
rompiendo el aire el planto y alaridos
que en son desentonado al cielo llegan
y las lágrimas tristes y gemidos
(puestas las manos altas) con que ruegan
y piden de la vida gracia en vano
al inclemente bárbaro inhumano. (VI, 19)

4) Octavas 23-30. La retirada no es definitiva porque los españoles más valientes, cuando alcanzan la planicie deciden volver a enfrentar a los feroces araucanos. De este modo, el poeta suspende el *llanto* y regresa al *canto* para relatar las acciones heroicas de este grupo de compatriotas:

Mas de la suerte como si del cielo
tuvieran el seguro de las vidas,
se meten y se arrojan sin recelo
por las furiosas armas homicidas.
Caen por tierra y echan por el suelo
dan y reciben ásperas heridas
que el número dispar y aventajado
suple el valor y el ánimo sobrado. (VI, 29)

5) Octavas 31-36. Pero los españoles nuevamente quedan en una desventaja numérica que hace imposible sostener la lucha, y Ercilla pasará nuevamente del *canto* al *llanto* pues relata una serie de actos inhumanos perpetrados por los araucanos sobre yanaconas y españoles vencidos. Ercilla propone, en esta parte, imágenes destinadas a causar desaprobación y repugnancia en el lector, cuya inspiración está probablemente en la *Brevísima relación* de Bartolomé de las Casas:

Y a las tristes mujeres delicadas
el debido respeto no guardaban
antes con más rigor por las espadas
sin escuchar sus ruegos las pasaban.

No tienen miramiento a las preñadas
mas los golpes al vientre encaminaban
y aconteció salir por las heridas
las tiernas pernezuelas no nacidas. (VI, 36)

- 6) Octavas 37-50. En este punto termina la sucesión *canto/llanto* y Ercilla se ocupa en relatar la huida espectacular de los españoles. El poeta tiene tiempo incluso de hacer una alabanza al caballo de raza española conducido por Villagra, fundamental para liderar adecuadamente la retirada:

Estaba en un caballo derivado
de la española raza poderoso
ancho de cuadra, espeso, bien trabado
castaño de color, presto, animoso
veloz en la carrera y alentado
de grande fuerza y de ímpetu furioso
y la furia sujeta y corregida
por un débil bocado y blanda brida.

El rostro le endereza y al momento
bate el presto español recio la ijada
que sale con furioso movimiento
y encuentra con los pechos la albarrada.
No hace en el romper más sentimiento
que si fuera en carrera acostumbrada
abriendo tal camino, que pasaron
todos los que debajo se escaparon. (VI, 42-43)

- 7) Octavas 51-55. En la sección final llama la atención que Ercilla propone un giro irónico al canto VI. En términos emocionales, el poeta toma distancia de los momentos patéticos antes relatados y cuenta la huida en términos de sátira moral, recurriendo al tópico de la falsa contrición de los fieles cristianos que solo se acuerdan de Dios en medio de grandes peligros:

No aguardan por estos mas corriendo
juegan a mucha priesa los talones
al delantero sin parar siguiendo
que no le alcanzarán a dos tirones.
Votos, promesas entre sí haciendo
de ayunos, romerías, oraciones

y aun otros reservados solo al papa
si Dios deste peligro los escapa. (VI, 51)

En este canto subyace el objetivo de causar admiración en el lector, no solo por las crueldades descritas sino por la habilidad del poeta para superponer dos estilos literarios antagónicos, el verso heroico y el elegíaco, en un mismo episodio que relata dos caras contrapuestas de la guerra de Arauco.²⁵ Y además de eso, tenemos la alabanza del caballo español y la sátira de los devotos y cobardes españoles.

En este punto cabe preguntarse por el programa estético del poeta. Un primer paso consiste en asegurar que los conceptos de *varietas* y *sacietas* eran perfectamente manejados por Ercilla y así lo podemos ver en el exordio del último canto de la primera parte, que funcionan como una suerte de poética:

Quíselo aquí dejar, considerando
ser escritura larga y trabajosa
por ir a la verdad tan arrimado
y haber de tratar siempre de una cosa
que no hay tan dulce estilo y delicado
ni pluma tan cortada y sonora
que de un largo discurso no se estrague
ni gusto que un manjar no le empalague.

Que si a mi discreción dado me fuera
salir al campo y escoger las flores
quizá el cansado gusto removiera
la usada variedad de los sabores
pues como otros han hecho, yo pudiera
entretejer mil fábulas y amores;
mas ya que tan adentro estoy metido
habré de proseguir lo prometido. (XV, 4-5)

Algunas de estas comparaciones han sido mencionadas durante este artículo: la imagen ciceroniana de los manjares que empalagan el gusto; la variedad de los sabores; la idea de entretejer fábulas. Pues bien, Ercilla conoce el concepto de *varietas* y aspira a llegar a él, pero la verdad histórica no aparece ahora como una virtud sino como un escollo frente a este modelo estético. En el can-

25. Respecto de los aspectos elegíacos de *La Araucana*, ver Marrero-Fente; Góngora.

to VI es muy clara la forma en que Ercilla lo resuelve: entretejiendo dos estilos antagónicos, el *canto* y el *llanto*, de manera que el lector asiste a la máxima experiencia de la *varietas* en los límites que impone el rigor histórico.

Por otra parte, la *varietas* implica la excelencia en el arte según se desprende de las palabras del mago Fitón, justo antes de exhibir en su poma mágica la batalla de Lepanto con el fin de otorgar materia poética al joven soldado. De este modo, Ercilla confiesa su idea de agotar los modos de representación de la guerra, como corresponde a una epopeya:

que pues en nuestro Arauco ya se halla
materia a tu propósito cortada
donde la espada y defendida malla
es más que en otra parte frecuentada
solo te falta una naval batalla
con que será tu historia autorizada
y escribirás las cosas de la guerra
así de mar también como de tierra. (XXIII, 73)

CONCLUSIONES

1) Volvemos a las preguntas que orientaron este trabajo: ¿cuál es la valoración de la violencia en *La Araucana* de Ercilla? A partir de la lectura del canto VI, resulta palmario que existen distintas valoraciones. Ercilla justifica la violencia que se da en el ámbito de la guerra, y cuando dos enemigos luchan en una posición de equivalencia aunque el número de soldados sea desigual. Este último rasgo –la desigualdad numérica– forma parte del aliento épico y logra que los pocos españoles que luchan decididamente contra muchos indios se transformen en el “héroe milagroso” que esperaba el Pinciano respecto del género épico, según señala en la *Filosofía antigua poética* (491). Además, resulta claro para Ercilla que los soldados españoles tienen el deber de defender con la vida el imperio de Carlos V y el príncipe Felipe. El punto es el siguiente: los bandos enemigos que se encuentran en la lid están preparados para la lucha y creen firmemente en los ideales que orientan la guerra. En el caso de los españoles, el sustento del imperio; para los araucanos, la defensa de su libertad y suelo patrio. A partir de esta lucha, Ercilla trabaja en la estetización de la violencia que encontraremos en el canto VI y en muchos otros pasajes de *La Araucana*.

Sin embargo, el valor de la violencia es totalmente distinto cuando se trata de personas desarmadas e inhábiles para el ejercicio guerrero, tal como re-

lata el poeta en la matanza que sufren los yanaconas y los españoles rendidos a manos de los encarnizados araucanos. En este tipo de hechos existe un afán de denuncia que ha sido largamente comentado por la crítica (Pérez; Promis; Lagos; Triviños, Quint; Invernizzi; Martínez). Ercilla decide representar ante Felipe II las crueldades de la guerra de Arauco para que el rey tome las medidas del caso.

Pues bien, ¿cómo podemos entender la *varietas* en este contexto? Ercilla quiere generar la admiración y repugnancia del lector a partir de la impiedad de la guerra de Arauco, pero a su vez resulta muy importante que la comunicación de estas emociones sea altamente efectiva y Ercilla lo consigue mediante la fuerza del contraste y la sorpresa: el *canto* y el *llanto* sitúan al lector en un marco afectivo del cual no puede escapar. De esta forma, la *varietas* no actúa como un mero principio estético para impedir el aburrimiento, sino que alcanza pleno valor en cuanto a estrategia literaria: a partir de la variación, el poeta debe tocar las fibras sensibles del lector, despertar su compasión e indignación. Estos fines se facilitan porque el verso heroico introduce al desprevenido lector en un clima afectivo relacionado con la euforia. Si ese lector coincide con el destinatario del poema, Felipe II, Ercilla logra un acto de notificación ante la buena conciencia del rey, que debería actuar en consecuencia para evitar que el límite geográfico del imperio se perpetúe a su vez como límite de la moral y la justicia.

Así como la variación del estilo permite que el autor manipule el punto de vista que quiere otorgar a la materia épica, la dinámica reorganización del decoro está destinada a influir directamente en la valoración del lector respecto de los modos en que se emplea la violencia en Chile. Esta maniobra del poeta puede aplicarse a todo el ámbito de la guerra de conquista, donde el espacio chileno ocupa un lugar preponderante. El guiño metatextual en el tránsito entre un estilo y otro –“quiero mudar en lloreo amargo el canto”– advierte claramente respecto de la naturaleza de la violencia que será representada. Por lo tanto, el poeta se transforma en un guía textual de sus lectores y determina la valoración de los asuntos narrados, según determinaban los preceptos historiográficos vigentes en el siglo XVI.²⁶ Esta orientación moral es

26. Jorge de Trebisonda, por ejemplo, sostiene que “es conveniente que [el historiador] refleje su desagrado, agrado, admiración, estupor, indiferencia, aprobación o crítica de lo que escribe” (Merino Jerez 49-50). Lo mismo afirma Juan Luis Vives: “Intercalará el historiador su juicio cuando le parezca que lleva beneficio para el aprecio de los lectores; por el contrario, condenará las malas acciones que lleven a los lectores a la maldición” (1998, libro III). Respecto de la explicación histórica elaborada por los historiadores modernos, ver Burke 150-52.

parte del servicio al rey. Es aquí donde *La Araucana* se emparenta con el género de los tratados de consejo del príncipe, como ya sugirió Cedomil Goic (2007, párrafo 31).

De esa forma el poeta aprovecha la tradición de la epopeya renacentista para generar una *varietas* nada complaciente con el lector europeo, que si bien estaba preparado para descifrar estos códigos poéticos, se ve ahora enfrentado a una denuncia muy grave y que excede ampliamente las temáticas fijadas por el *romanzo* italiano.

En el prólogo de la primera parte, Ercilla se había propuesto salvar del injusto olvido a muchos soldados españoles de las guerras de Chile. Y además se propuso dar fama a los araucanos. Este reparto de la fama entre amigos y enemigos significó una de las grandes innovaciones del poema, sobre todo si consideramos el hecho de realzar el valor de sujetos considerados bárbaros (Goic 2008, párrafos 28-30). A partir de esta lectura, podemos concluir que el poeta no solo se postula como administrador de la fama o excelencia guerrera sino también de la culpa. En la matanza de los yanaconas reparte cuidadosamente la responsabilidad entre bárbaros crueles e inhumanos y españoles ingratos que solo luchan por sus intereses personales y se acuerdan de Dios en momentos de pánico.

2) Sin lugar a dudas, la *varietas* es un elemento central en el programa de Ercilla y él mismo se encarga de poner en alerta al lector, desde los primeros versos poema, con su constante negación. Por medio de esta figura de detracción, Ercilla ubica en primer plano su capacidad como escritor para variar inesperadamente en torno al tema central de la guerra. El poeta alude al cansancio y el aburrimiento de su quehacer, pero se esfuerza por que esos sentimientos nunca suspendan el deleite del lector, aspecto fundamental, como vimos, de la *varietas*.

En el caso de Ercilla, la *varietas* representa una aspiración mayor: en la segunda parte del poema, el poeta quiere agotar el tema de la guerra en el ámbito de la monarquía hispana, desde Chile hasta Lepanto. Podemos especular que Ercilla viajó a Chile a buscar el tema de la guerra de Arauco y desde ese espacio de privilegio, por la autoridad de la que se ve investido en cuanto testigo, podría proyectarse al resto del mundo. Por lo tanto, San Quintín, Lepanto y Portugal están completamente dentro del programa; no son episodios marginales. Y entran sin problemas en el poema gracias al prestigio del cual goza el ideal estético de la *varietas* (Goic 2007, párrafo 19). Cantar la batalla de Lepanto desde Chile convierte a Ercilla en un poeta universal y a su vez

universaliza a Chile en cuanto territorio límite del imperio y a los araucanos como guerreros de la última frontera.²⁷

Cuando Ercilla decide cantar las armas de España desde Arauco, es porque ha buscado un punto de mira desde donde exponer más claramente las fisuras del imperio que el rey no logra ver desde el centro. Ercilla elige un *locus* de enunciación privilegiado para estos fines, el que su vez exige un esfuerzo personal que debería redundar en el reconocimiento por parte de la Corona.

3) Mientras en Ariosto la *varietas* tiene un propósito puramente estético –fuera de las sabidas intenciones encomiásticas del *Furioso*– en el que el poeta quiere exhibir su virtuosismo, el propósito final de Ercilla es de índole política: denunciar al rey los terribles hechos que suceden en Arauco, como ha estudiado José Promis en “La otra cara de *La Araucana*”, donde afirma que nuestro poeta estaba profundamente influenciado por las ideas de Bartolomé de Las Casas. Aquí conectamos con otra pregunta clave de la crítica: ¿qué será aquello *escondido* que Ercilla refiere en el exordio del primer canto?

Quiero a señor tan alto dedicarlo
 porque este atrevimiento lo sostenga
 tomando esta manera de ilustrarlo
 para que quien lo viene en más lo tenga.
 Y si esto no bastare a no tacharlo
 a lo menos confuso se detenga
 pensando que, pues va a vos dirigido
 que debe de llevar algo escondido. (I, 4)

Luis Íñigo Madrigal (200), a partir de un elogio de Lope de Vega a Ercilla en *El laurel de Apolo*, consideró que “lo escondido” en *La Araucana* se refería a exaltación del propio poema épico; Goic (2007, párrafo 19) sostiene que se trata de una alabanza de la grandeza del imperio; Promis (93) afirma se relaciona con la equivocada administración de la justicia punitiva. Mi propuesta es que “lo escondido” viene a ser la información que modela y fundamenta el necesario consejo al príncipe respecto de la conducción política de la guerra de Arauco. Es decir, Ercilla promete a Felipe II contar una historia verdadera y efectivamente cumple con su promesa. Sin embargo, el poema sugiere contener algo más, cuya pertinencia involucra exclusivamente al destinatario del po-

27. Encontramos un análisis pormenorizado de este episodio, cuyo modelo está en *Os Lusíadas* de Camoens, en Nicolopulos 175-219.

ema, Felipe II. Ercilla plantea así un entendimiento único entre rey y cortesano. El canto VI resulta ilustrativo en este sentido, pues narra crímenes atroces –o “insultos de la guerra” (XIII, 31)– disimulados entre los actos heroicos de los españoles; crímenes que aparecen inesperadamente durante el fragor de la batalla. Aquí Ercilla cumple con el conocido precepto de Baltasar de Castiglione en *El cortesano* (IV, 10), cuando recomienda educar al príncipe en la virtud:

engañándole con algún provechoso engaño, como hacen los médicos mañosos, que muchas veces queriendo dar a algún mochacho enfermo y delicado alguna medicina amarga, ponen primero por toda la orilla del vaso alguna cosa dulce; así que aprovechándose el cortesano para este fin de esta tal arte, envolviendo el trabajo con el placer, en todo tiempo, en todo lugar y en todo ejercicio, saldrá con su intinción, y merecerá mucho mayor loor y premio por eso que por otra cualquiera buena obra que pudiese hacer al mundo.

Desde esta perspectiva, el verso heroico, que implica por supuesto la alabanza del imperio, el rey y los súbditos, sería la “cosa dulce” –el *canto*– y el verso elegíaco la “medicina amarga” –el *llanto*–, necesaria para que el rey tome conciencia de las atrocidades cometidas en Arauco y actúe en beneficio del bien general del reino y los súbditos. En este punto se vincula la *varietas* como modelo estético con un principio político y moral que es constitutivo del cortesano en su relación con el rey. El mismo Castiglione acude al principio de la *varietas*, pues dice que hay que entretener al príncipe “agora con música, agora con armas y caballos, agora con versos y coplas y agora con pláticas de amores” (IV, 10) para luego infundirle engañosamente alguna virtud. Dentro de esta codificación cortesana, podemos entender que el canto VI admita crímenes de guerra, pero también pasajes heroicos, la alabanza del caballo español y el relato de una huida espectacular, todo hábilmente entretejido por el poeta. En este sentido, la *varietas* se pone en línea con el servicio al príncipe, pues Ercilla busca desempeñar precisamente ese rol: la escritura de *La Araucana* sería parte del vasallaje que rinde a Felipe II, como hombre de armas y letras, y que viene a reforzar el vínculo entre el cortesano y el príncipe.²⁸

“Lo escondido”, en cuanto a informaciones necesarias para el príncipe como rector del imperio, tiene una línea de desarrollo independiente en las

28. La influencia de *El cortesano* de Castiglione en Ercilla ha sido cuidadosamente estudiada por Corominas. Ver también Galván.

tres partes del poema. En la primera parte lo encontramos de forma aislada, en el canto VI, en el exordio del canto IV y en la arenga militar de doña Mencía de los Nidos (Zuleta). Sin embargo, en la segunda y tercera el consejo ya no está escondido sino que aparece de forma mucho más explícita; por ejemplo, en el cruel castigo de Galvarino y su posterior arenga (cantos XXII y XXIII), en la condena a la ejecución de Caupolicán (canto XXXIV) y en la constante crítica que hace Ercilla a la falta de concordia, justicia y clemencia en la guerra de Arauco a lo largo de la tercera parte el poema. Varios de estos aspectos son advertidos y desarrollados por Firbas, quien señala que la violencia injusta representada por Ercilla acerca el poema al género trágico.

Por otro lado, el juego de “lo escondido” que plantea Ercilla en el primer canto ya nos sitúa dentro del código cortesano. Como plantea Javitch (1978), el disimulo forma parte fundamental de los modos de relación del cortesano, quien no puede aconsejar al príncipe directamente sin faltar al decoro, entendido ahora como el respeto a la autoridad y al ejercicio del poder en una monarquía hereditaria. Estos modos indirectos también son usados en poesía, donde el método predominante es la alegoría. Pues bien, en este caso, Ercilla no usa la alegoría sino la *varietas* temática y estilística: primero advierte al rey de “lo escondido” y luego intercala una serie de hechos que deberían ser relevantes para la reorientación política de la guerra de Arauco. El poeta no solo busca estar al día con un código cortesano sino que quiere ser efectivo: sabe que un largo relato de hechos luctuosos y terribles podría caer fácilmente en la *sacietas*. Por lo tanto, el juego de ocultamientos y revelaciones resulta mucho más atractivo en la esfera de la corte.

De esta forma, Ercilla entabla una comunicación con el príncipe dentro de un sistema de valores propio del mundo cortesano en el que se desenvuelve el género épico. Como dice Javitch (1978, 105-06) y ha estudiado Sarissa Carneiro para el caso de Pedro de Oña (Oña 46-48), en el ámbito cortesano el propósito didáctico debía adoptar una forma recreativa; a partir de esta elaboración, el poeta podría ejercer un rol de consejería del cual *a priori* estaba excluido. Así, la función de la poesía supera su esfera estética y juega un importante rol social, abriéndose al ámbito privado del príncipe y sus consejeros. En definitiva, la atención a estas convenciones permitía al poeta “ser el único maestro moral tolerado en el centro del poder” (Javitch 1978, 76; Oña 48).

Desde punto de vista de los géneros retóricos, el poeta renacentista participa del género deliberativo solo a través del género epidíctico. El consejo al

príncipe solo se puede ejercer por vía indirecta (Fumaroli 258). En este caso resulta clarísimo: la denuncia de hechos reprobables –el *llanto*– que serán materia fundamental en la deliberación política, solo puede ser realizada por medio del encomio a los actos heroicos de la guerra.

4) Annabel Patterson (213), siguiendo al preceptista inglés George Puttenham, afirma que el uso del decoro es signo de inteligencia, de capacidad de juicio, dado por la experiencia. Como hemos propuesto, existe una intención persuasiva en *La Araucana* que atañe al gobierno del reino de Chile, pero también al poeta como artífice y comunicador de estas delicadas materias. Es decir, el consejo al príncipe contenido en *La Araucana* redunda en una autopromoción de las virtudes del poeta y de su aguda capacidad de discernir. A la luz de su biografía posterior, no resulta arriesgado afirmar que Ercilla buscaba promover su carrera en la corte, donde pasó una serie de dificultades económicas, primero en Perú y luego en España. Probablemente, las ambiciones personales del poeta estaban en la política y la diplomacia, actividades que logró de forma más bien esporádica si atendemos a la biografía que escribió Toribio Medina. Es posible que esta autopromoción, en su origen, fuera una reivindicación personal por el castigo y humillación de que Ercilla fue víctima por parte del joven gobernador García Hurtado de Mendoza, debido a una reyerta con otro soldado.

Sea como fuere, el poeta hace una exhibición de decoro en sentido retórico pero también en cuanto a su integridad moral.²⁹ Se trata de una elocuente demostración de la inteligencia del autor como informante, consejero y diplomático, capaz de ver por encima de los tópicos del género épico y hacer un análisis cuidadoso de cada situación. En este entendido, la *varietas* permite generar una apertura del mundo y una forma de comprensión intelectual y ética. Nos hallamos entonces frente a un propósito pragmático del poeta: las alusiones a la falta de clemencia y concordia entre españoles y araucanos, según aparece en el exordio del canto IV, no son solo por mero afán humanista o por buena conciencia cristiana, sino que implican una mirada profesional sobre el conflicto de Arauco.

La promoción personal es una constante entre los escritores del Siglo de Oro y particularmente en las letras indianas: la práctica de la literatura equi-

29. Esta relación entre decoro e integridad moral había sido planteada por Quintiliano (Fernández López).

vale a un medio de ascenso social. Fernández de Oviedo escribe el *Sumario* para promocionarse como cronista real; Hernán Cortés redacta sus cartas de relación para ser nombrado gobernador de México; Pedro de Oña compone su “Canción real panegírica” con tal de ganar el favor del virrey Montescalros.³⁰ De este modo, Ercilla tampoco está fuera de los propósitos pragmáticos de los escritores de Indias, e incluso habría iniciado una corriente de soldados que buscaron una promoción social mediante la poesía épica a partir de la década de 1580 (Martínez, epígrafe “A Gunpowder Poetics”). En el caso que nos convoca, el poeta exhibe sus capacidades por medio de la escritura: la poesía es un servicio al poder que exige una recompensa. De esta forma, la representación de la guerra de Arauco significa una cuidadosa autorrepresentación: el retrato del propio poeta y su firme compromiso de servir al rey y aportar un punto de vista concreto e informado en el debate sobre la conquista y gobierno de Indias. En este sentido, la pintura del Museo del Hermitage podría adquirir nuevos visos: la figura del poeta toma una dimensión muy relevante en su papel de mediador entre Arauco y la Corona.

5) La *varietas* está presente en muchos pasajes de *La Araucana* justamente porque forma parte de su programa: la negación constante del amor; la combinación de estilos; las pruebas deportivas de los araucanos (cantos X-XI); la tormenta (cantos XV-XVI); los varios espacios representados: Chile, Lima (canto XV), San Quintín (cantos XVII-XVIII), Lepanto (cantos XXIII-XXIV), Chiloé (canto XXXVI) Portugal (canto XXXVII) y la visión integral del imperio en la poma mágica de Fitón (canto XXVII). Tenemos además una larga lista de personajes; multiplicidad de exordios; humor; el episodio de Dido (cantos XXXII-XXXIII); un amplio repertorio de afectos; y variación a nivel elocutivo: cláusulas acentuales de las octavas y variedad de recursos estilísticos como el epíteto y la comparación (Goic 2007, párrafo 32).

Por último, cabe señalar que está pendiente un estudio integral sobre la *varietas* en el ámbito indiano, pues el Nuevo Mundo implicó una gran apertura respecto de los saberes del mundo europeo y particularmente hispánico, idea recogida en buena parte de la literatura de Indias: los géneros de historia natural y moral, pero además en crónicas, misceláneas, relaciones de hechos y, por cierto, en el extendido corpus de la épica virreinal.

30. Para este último caso, ver el estudio preliminar de Carneiro Araujo a *Temblor de Lima* de Pedro de Oña.

OBRAS CITADAS

- Aquila, August J. *Alonso de Ercilla y Zúñiga: A Basic Bibliography*. Londres: Grant & Cutler, 1975.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Trad. José María Micó. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2005.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2010.
- Aristóteles. *Retórica*. Intr., trad. y notas de Alberto Bernabé. 10.^a reimp. Madrid: Alianza, 2012.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de. *La épica colonial*. Barañáin: EUNSA, 2000.
- Beer, Marina. *Romanzi di cavalleria: Il 'Furioso' e il romanzo italiano del primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Bembo, Pietro. *Prosas de la lengua vulgar*. Trad. Oriol Miró Martí. Madrid: Cátedra, 2011.
- Burke, Peter. “Del Renacimiento a la Ilustración”. *Comprender el pasado: una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal, 2015. 143-82.
- Carruthers, Mary J. “*Varietas*, a Word of many Colours”. *Poetica* 41.1-2 (2009): 11-32.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. Mario Pozzi. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 2011.
- Castro de Castro, David J. “Los juegos atléticos en la epopeya española clásica”. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*. Eds. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea. Alcañiz/Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos/CSIC, 2008. 101-12.
- Cebrián, José. “El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico”. *Philologia hispalensis* 4.1 (1989): 171-84.
- Centro Virtual Cervantes. *Descripción catalográfica y comentario de La Araucana*. 9 de diciembre de 2017. <<https://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/literatura/lite012.htm>>.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1966.
- Cicerón, Marco Tulio. *Los dieciséis libros de las epístolas*. Trad. Pedro Simón Abril. Valencia: Vicente Cabrera, 1678.
- Cicerón, Marco Tulio. *Sobre el Orador*. Trad. José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.

- Coddou, Marcelo. "Nuevas consideraciones sobre el tema del amor en la obra de Ercilla". *Homenaje a Ercilla*. Ed. Gastón von dem Bussche. Concepción: Universidad de Concepción, 1969. 111-31.
- Corominas, Juan María. *Castiglione y La Araucana: estudio de una influencia*. Madrid: Porrúa, 1980.
- Courcelles, Dominique de. "Avant-propos". *La Varietas à la Renaissance: Actes de la journée d'étude organisé par l'École nationale des Chartes (Paris, 27 avril 2000)*. Ed. Dominique de Courcelles. Paris: École des Chartes, 2000. 3-4.
- Dieter, Janik. "Ercilla, lector de Lucano". *Homenaje a Ercilla*. Ed. Gastón von dem Bussche. Concepción: Universidad de Concepción, 1969. 83-109.
- Erasmus de Rotterdam. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*. Ed. y trad. Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Cátedra, 2011.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. 5.^a ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- Faúndez Carreño, Rodrigo. "Sobre la atribución del auto sacramental *La Araucana*: Andrés de Claramonte frente a Lope de Vega". *Rilce* 33.2 (2017): 480-501.
- Fernández López, Jorge. "Dos notas sobre Quintiliano: *genera causarum* vs. *genera rhetorices* (Inst. 3, 3-4) y *decorum estulístico* vs. *decorum moral* (Inst. 11,1)". *Revista de Estudios Latinos (RELat)* 8 (2008): 57-71.
- Ferretti, Francesco. "Bradamante elegiaca: Construzione del personaggio e intersezione di generi nell *Orlando furioso*". *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana* 37.3 (2008): 63-75.
- Firbas, Paul. "Una lectura de la violencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla". *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. Eds. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero. Madrid: Visor, 2010. 91-106.
- Fitzgerald, William. *Variety: The Life of a Roman Concept*. Edición de Kindle. Chicago: Chicago UP, 2016.
- Fumaroli, Marc. "Rhetoric, Politics, and Society: From Italian Ciceronianism to French Classicism". *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Ed. James Murphy. Berkeley/Los Angeles: California UP, 1983. 253-73.
- Galván, Luis. "Educación, propaganda, resistencia: Literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Eds. I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson. Pamplona: EUNSA/Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009. 51-87.

- Goic, Cedomil. *La Araucana de Alonso de Ercilla: unidad y diversidad*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. 10 de enero de 2018. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh704>>.
- Goic, Cedomil. *Poética del exordio en La Araucana de Alonso de Ercilla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. 10 de enero de 2018. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc474s8>>.
- Góngora, María Eugenia. “*La Araucana*: lamento, resistencia y epopeya”. *Memoria poética: reescrituras de La Araucana*. Eds. Luz Ángela Martínez y Jaime Huenún. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2010. 81-89.
- González Symla, Herbert, Leticia de Frutos Sastre y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- Horacio. *Obras*. Vol. 1. Trad. José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2008.
- Huidobro, María Graciela. *El imaginario de la guerra de Arauco: mundo épico y tradición clásica*. Santiago de Chile: FCE/Universidad Andrés Bello, 2017.
- Invernizzi, Lucía. “Ercilla, narrador de *La Araucana*”. *Memoria poética: reescrituras de La Araucana*. Eds. Luz Ángela Martínez y Jaime Huenún. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2010. 39-62.
- Javitch, Daniel. *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Javitch, Daniel. *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Javitch, Daniel. “The Poetics of *Variatio* in Orlando Furioso”. *Modern Language Quarterly* 66.1 (2005): 1-20.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *Historia general de Chile, 1: El retorno de los dioses*. Santiago de Chile: Planeta, 2000.
- Lagos, Ramona. “El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*”. *Cuadernos americanos* 40 (1985): 157-91.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Vols. 1 y 2. Madrid: Gredos, 1967-1975.
- Lerner, Isaías. “Introducción”. Alonso de Ercilla. *La Araucana*. 5.^a ed. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2009. 9-50.
- Lerzundi, Patricio. *Romances basados en La Araucana*. Madrid: Playor, 1978.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- López Pinciano, Alonso. *Obras completas, 1: Filosofía antigua poética*. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

- Luko, Alexia. "Tinctoris on *Varietas*". *Cambridge Journal of Early Music History* 27 (2008): 99-136.
- Madrigal, Luis Íñigo. "Alonso de Ercilla y Zúñiga". *Historia de la literatura hispanoamericana: época colonial*. Ed. Luis Íñigo Madrigal. 2.^a ed. Madrid: Cátedra, 1992. 189-203.
- Mañero Lozano, David. "Del concepto de decoro a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura del Siglo de Oro". *Bulletin Hispanique* 111.2 (2009): 357-85.
- Marrero-Fente, Raúl. "Épica, fantasma y lamento: la retórica del duelo en *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* 73.218-219 (2007): 15-30.
- Martínez, Miguel. *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*. Edición de Kindle. Philadelphia: Pensilvania UP, 2016.
- Mata, Carlos. "La guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental de *La Araucana*". *Alpha* 33 (2011): 171-86.
- Merino Jerez, Luis. "«Sobre la historia» en los *Rhetoricorum libri quinque* de Jorge de Trebisonda: introducción, edición, traducción, notas e índices". *Talia dixit* 2 (2007): 27-65.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*. Ed. Gonzalo Torné. Trans. Constantino Román y Salamero, Carlos Thiebaut, José Miguel Marinas y Gonzalo Torné. Barcelona: Penguin, 2016.
- Nicolopoulos, James. *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2000.
- Oña, Pedro de. *Temblor de Lima y otros poemas al marqués de Montesclaros, virrey del Perú* (1607-1615). Ed. Sarissa Carneiro Araujo. Madrid: Iberoamericana, 2018.
- Patterson, Annabel. *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- Pérez, Ciriaco. "El lascasianismo en *La Araucana*". *Revista de estudios políticos* 64 (1952): 157-68.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Ed. Ángel Crespo. 3.^a ed. Madrid: Alianza, 2008.
- Pierce, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1968.
- Promis, José. "La otra cara de *La Araucana*". *Mapocho* 38 (1995): 79-98.
- Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institutio Oratoria with an English Translation*. Ed. Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard UP/London: Heinemann, 1993.

- mann, 1922. Perseus Digital Library. 27 de diciembre de 2017. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0066>>.
- Retórica a Herenio*. Trad. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- Rose, Sonia V. “*Varietas Indiana*: Le Cas de la *Miscelánea Antártica* de Miguel Cabello de Valboa”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 30.3 (2001): 413-25.
- Schwartz, Lía. “Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*”. *Revista Iberoamericana* 38.81 (1972): 616-25.
- Spies, Marijke. *Rhetoric, Rethoricians and Poets*. Eds. Henk Duits y Ton van Strien. Amsterdam: Amsterdam UP, 1999.
- Toribio Medina, José. *La Araucana: vida de Ercilla*. Santiago de Chile: Elzeviriana, 1916.
- Triviños, Gilberto. “El mito del tiempo en los héroes en Valdivia, Vivar y Ercilla”. *Revista chilena de literatura* 49 (1996): 5-26.
- Urbina, José Leandro. “Continuadores de *La Araucana*”. *Historia crítica de la literatura chilena, 1: La era colonial*. Eds. Stefanie Massmann, Grínor Rojo y Carol Arcos. Santiago de Chile: LOM, 2017.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias: edición crítica; fuentes y ecos latinos*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vives, Juan Luis. *Las disciplinas*. Vol. 1. Trad. y notas Marco Antonio Coronel Ramos. València: Ajuntament de València, 1997.
- Vives, Juan Luis. *El arte retórico*. Ed. Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Wilson-Okamura, David Scott. *Virgil in the Renaissance*. Edición de Kindle. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Zuleta Carrandi, Joaquín. “La arenga militar de doña Mencía de los Nidos, heroína de *La Araucana*”. *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*. Ed. Miguel Donoso. New York: IDEA, 2015.